PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

49

Picasso

primera parte

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Pablo Picasso

primera parte

Monografía por ALBERTO MARTINI

Traducción por JESÚS LÓPEZ PACHECO

Enfoque de actualidad, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

ALBERTO MARTINI

Pablo Picasso

Pablo Picasso nació en Málaga (España) el 25 de octubre de 1881; sus padres fueron el profesor de dibujo José Ruiz Blasco y María Picasso, cuyo apellido haría célebre en todo el mundo. Atraído precozmente por la profesión paterna, practicó, desde muy joven, el dibujo y, en 1891, año en que se trasladó con su familia a La Coruña, comenzó a frecuentar allí la Escuela de Bellas Artes y a pintar, revelando en seguida un talento excepcional; en 1895 la familia se estableció en Barcelona, y allí continuó sus estudios, superando con éxito las pruebas de ingreso en la escuela de arte local. Posteriormente, se trasladó a Madrid, para conocer y sacar provecho de las diversas enseñanzas académicas, y luego, en 1897, ya dueño de una técnica experimentada y muy hábil, se introdujo en los ambientes artísticos de vanguardia de Barcelona, participó en la vida encendida de discusiones que se desarrollaba, principalmente, en los cabarets —por cuyo ambiente se sintió fuertemente atraído—, y colaboró en varias revistas de vida efímera. El encuentro con este ambiente, impregnado de humanitarismo populista y de tendencias simbolistas, influyó profundamente en su formación —entre los poetas, escritores y artistas que conoció, se contaban Baroja, Manuel Hugué, D'Ors, Sabartes, Nonell, Casas, Sunyer, Soler, Casagamas— y, al mismo tiempo, suscitó en Picasso el deseo de dirigirse a aquella ciudad donde esos problemas se vivían con mayor intensidad: París. Su primer viaje a la capital artística de Europa tuvo lugar en septiembre de 1900, y su estancia en ella se prolongó hasta diciembre del mismo año. Lo acompañó en ese viaje el pintor Casagamas, y vivió en el "atelier" que le cedió el pintor Nonell. Tras una breve visita a España, donde, en Madrid, fundó con Soler la revista "Arte Joven", regresó en mayo a París, permaneciendo allí hasta finales de aquel año. Aunque seguía frecuentando, principalmente, a artistas españoles (entre otros, a Iturrino, Gargallo y González), entró en contacto con el ambiente artístico parisiense, entablando amistad con Coquiot y, en especial, con Max Jacob. Entre otras cosas, celebró una exposición, junto con Iturrino, en la importante galería de Vollard. Hasta la primavera de 1904, fecha en que se estableció definitivamente en París, en el famoso "barco lavadero" de la plaza Ravignan, alternó su permanencia en Barcelona con breves escapadas a París, donde ya en 1902 había expuesto en las galerías de Vollard y de Berthe Weill; en la capital francesa, el círculo de sus amistades y de sus inquietudes artísticas se fue ampliando, y, en el espacio de un par de años, su estudio se convirtió en el lugar de reunión preferido por una serie de personalidades en formación y desarrollo, tales como Jacob, Jarry, Raynal, Salmon, Reverdy, Apollinaire, Duhamel y los Stein. En este clima de serenidad, a pesar de las estrecheces económicas, se produjo el paso del período "azul" al período "rosa", caracterizado por una clásica armonía formal. En 1905 pasó un mes en Holanda, durante el verano, y allí, con sus trabajos de pintura y de grabado, desarrolló una intensa actividad plástica. Hizo amistad con la bella Fernanda Olivier, y, en el verano de 1906, realizó un viaje a Barcelona, Gósol y Lérida, donde le causaron profunda impresión la escultura románica y, en especial, la escultura ibérica prerromana. En este mismo período conoció a Matisse, abanderado del nuevo movimiento "fauve", que había causado gran sensación en el Salón de Otoño del año anterior, y, quizá por influencia suya, se apasionó por el llamado arte primitivo de África; en el invierno de 1906-1907, probablemente, comenzó a trabajar en "Las señoritas de Avignón", cuadro en el que se afanó largamente y que, al final, dejó incompleto, después de numerosos tratamientos. Entró en contacto con Kahnweiler, quien se interesó por su trabajo, y éste le hizo un contrato que permitió a Picasso vivir sin preocupaciones. Conoció a Braque y a Derain, el primero entregado todavía a las experiencias "fauves", y el segundo ya preocupado por los problemas estructurales planteados por Cézanne, los cuales desarrolló en sentido precubista. En 1908, en el estudio de Picasso, se organizó un banquete en honor del aduanero Rousseau, en el que participaron muchos de los mejores talentos del París de aquellos años; pasó el verano de 1909 en Horta de San Juan, y pintó allí paisajes cubistas que fueron expuestos, en otoño, en la galería de Vollard; aquel mismo año celebró una exposición en la Galería Thannhauser, de Munich. Aunque no participara en los "Salones", sus cuadros eran estudiados con gran interés por los jóvenes de mayores inquietudes, y, al cabo de poco tiempo, su obra se convirtió en el centro de la renovación cubista. En 1910 pasó el verano trabajando con Derain en Cadaqués y, al año siguiente, volvió con Braque y Céret, regresando siempre a París con un patrimonio de obras llenas de originalidad y de intuiciones geniales. Tenía ya toda una serie de jóvenes seguidores, que no siempre sabían entender la complejidad realista de sus formas de expresión: junto a Léger y Gris (sin duda, los mejores), había demasiados epígonos, desde Gleizes a Metzinger, y desde Herbin a Marcoussis, e incluso algunos que utilizaban en un sentido diferente sus soluciones, desde Delaunay a Roger de La Fresnaye, y desde los futuristas italianos a Villon, Duchamp y Picabia, por citar sólo a los más conocidos. Tras su ruptura con Fernanda Olivier entró en relaciones con Marcela Humbert (la Eva, cuyo nombre aparece en tantos cuadros), pasando ambos largos períodos junto a los Braque, en especial, durante los veranos de 1912, 1913 y 1914. En aquellos años, sus cuadros iban siendo cada vez más conocidos en Francia y en el extranjero, sobre todo gracias a D. H. Kahnweiler, quien, además de sus actividades de marchante de cuadros, desarrollaba una inteligente labor como historiador del cubismo. En las exposiciones internacionales de Munich, Colonia y Berlín, alcanzaron gran relieve sus cuadros cubistas; en las revistas internacionales de vanguardia se publicaban reproducciones de sus obras, y en todos los centros artísticos avanzados se discutían sus innovaciones. El apellido Picasso significaba ya pintura moderna. En 1914, al estallar la guerra, Picasso se quedó en París, mientras sus compañeros partían hacia el frente: no fue una separación ocasional, sino la ruptura de una comunidad de intereses, pues Derain se entregaría a una recuperación de la tradición, y Braque, a una sistematización del cubismo.

1

"Pinto los objetos como los pienso, no como los veo."

Para muchos, una bandera; para los más, piedra de escándalo: esto ha significado Picasso, hasta hace poco, en el panorama del arte de nuestro siglo. Símbolo casi mítico de la modernidad, ídolo viviente al que rendían culto, para los fieles de lo nuevo; caja de Pandora, de la que han salido todos los males del arte contemporáneo, para los academicistas. Pero, ¿quién ha hecho la tradición antigua, sino los diversos Picasso de las épocas pasadas, aquellos que se proponían ir más allá de los hallazgos precedentes? Para bien o para mal, de todos modos, siempre se ha discutido sobre Picasso, cuando se trataba el tema del arte moderno, lo que constituía una forma, aunque fuese indirecta, de reconocer su decisiva importancia. Hoy, cuando el tiempo ha calmado las aguas agitadas de las polémicas, la aceptación de la obra del gran pintor español es ya universal, y todos lo reconocen como una de las mayores personalidades surgidas de nuestra civilización, una personalidad que "es un sol que tiene mil rayos en el vientre", para aplicarle una definición formulada por él mismo en una conversación con su amigo Tériade. Y estos rayos, añadimos nosotros, han proyectado su luz sobre mundos hasta ahora inexplorados, han penetrado las tinieblas de la interioridad del hombre, y han lanzado resplandores, ora radiantes, ora siniestros, sobre la realidad del mundo contemporáneo; porque Picasso, y ésta es una de las características del artista, nunca resiste a la presión de los hechos sociales de la humanidad de su tiempo, jamás elude los impulsos y los estímulos de su interioridad o de sus afectos personales, nunca cierra los ojos a las conquistas culturales y expresivas de sus contemporáneos, ni a las profundas y mágicas sugestiones de las antiguas civilizaciones prehistóricas o a las de las llamadas primitivas. Pero no se disfraza, no cambia de piel: es siempre él mismo, con sus poderosas facultades de captación y de asimilación de lo real, con su magia y su enorme pasión. Artista que vive a plena luz sus aventuras, expuesto a todo riesgo, tanto en el orden social como en el de la cultura, empujado por la única voluntad de ser, íntegramente, hombre entre los hombres, de dar completo testimonio de su humanidad; es luz racional y furia instintiva, ansia de conocimiento y de justicia, violencia y ternura. Expresar tan sencillas e inmensas cualidades, a una temperatura estilística y sentimental siempre altísima, es, sin duda, una de las glorias de Picasso; pero también lo es el abarcar con su personalidad cada uno de los aspectos de la problemática moderna, el resumir en sí todos los momentos de la larga historia del hombre, revalorizándolos y vivificándolos al contacto con su sensibilidad, y el dominar todos los campos de lo real, revelando, a un tiempo, su convencional apariencia exterior —aunque reducida a signos figurativos difícilmente identificables— y su más secreta dimensión intelectual. Y siempre, con una poderosa carga de vitalidad y una fuerte sacudida emotiva, intentando, en todo momento, crear una imagen completa y compleja del hombre, pero tan verdadera, que llegue a ser despiadada e íntegra, aun a costa de parecer caótica y desintegradora.

Con Picasso, la pintura, por primera vez, logra representar, mediante imágenes, no sólo la apariencia de la realidad y, dentro de la realidad, los sentimientos, sino también los contenidos intelectuales relativos a la percepción de la realidad misma: de esta forma, la representación se hace relato, y la experiencia total del artista entra en juego en cada cuadro. La pintura no es ya un ideal abstracto de belleza formal o una lírica configuración de las apariencias visibles; es la manifestación objetiva de la idea que el artista tiene de una cosa o de un hecho, de la emoción que el artista siente frente a esa cosa o a ese hecho. El parecido entre la realidad visible y las imágenes pintadas no tiene ya valor alguno, y el artista no necesita aventurarse en el inmenso dominio de la naturaleza, en busca de "motivos" y de "impresiones": en sí mis-

mo es donde lleva su patrimonio de experiencias cognoscitivas y emocionales, y de sí mismo debe extraerlas, si quiere revelar la configuración de lo real de su interioridad. Por eso, en cierta ocasión, Picasso, que no pinta jamás ateniéndose al modelo ni al natural, afirmó: "yo no busco, encuentro". La realidad, desarraigada del contexto metafísico en que se hallaba inmersa por la tradición filosófica del siglo XIX, resulta ahora experiencia individual, suma de esas múltiples referencias y relaciones que se establecen en el interior de la personalidad, en el momento en que entra en contacto con ella: de una parte, está la acción organizadora del intelecto, que de la percepción de la realidad extrae algunos datos relativos a ella, que la caracterizan; de otra, las intervenciones afectivas, morales o sociales —tanto inconscientes como conscientes—, que la deforman bajo el impulso de deseos de posesión o de furiosos resentimientos, a través de impulsos de piedad o de amor, de angustia o de miedo, de justicia o de rebeldía. Dar cuenta de estos complejos fenómenos de la realidad, dar un rostro a esta nueva e inexplorada dimensión de la realidad, siempre mudable y en transformación: tal es la misión que Picasso confía a la pintura.

Nadie, antes de él, se había atrevido a asumir una tarea tan ardua; por ello, se encontró, de golpe, en la incómoda situación de quien tiene que crear instrumentos formales y expresivos apropiados a la nueva exigencia: de aquí deriva su revolución, tan incomprendida al nacer, que no procede de un deseo de destruir las convenciones representativas tradicionales, sino de la absoluta necesidad de establecer las bases de una nueva convención formal narrativa, válida para la expresión de sus propósitos y de sus contenidos. Revolución que será, en gran parte, fundamento de la pintura moderna. Este desplazamiento de finalidades —y, por consiguiente, de medios— en la obra de arte, que de representativa se hace narrativa, que de figuración de un objeto visible se convierte en figuración de un complejo momento interior y, por tanto, invisible, es la causa primera de la incomprensión que amplios sectores de público han manifestado siempre ante la obra de Picasso, precisamente porque se rechazaban las razones que lo llevaban a realizar la aparente deformación de la realidad y porque no se quería aceptar ese desplazamiento. En la actualidad, se comprende mejor la necesidad expresiva que lleva al artista español a su violenta conformación de la imagen —resultado, no de lo que ve, sino de lo que sabe y siente—, y hasta el público medio está en condiciones de advertir la fuerte descarga emocional que se libera en sus obras, en las que, en términos de encendida pasión y de imaginación ferviente, se despliega un relato realista, de absoluta autenticidad y verdad humanas.

Las etapas de la trayectoria del artista español, en los años anteriores a la creación del lenguaje cubista, se suceden dentro del clima de la cultura europea de fines del siglo XIX, y llevan la impronta de una doble búsqueda, a menudo, aunque no siempre, coincidente: de una parte, la firme voluntad de estilo, de compuesta armonía de formas cerradas dentro de una rigurosa estructura del dibujo; de otra, una violencia emocional que, en ocasiones, es contenida por el dibujo, que resiste milagrosamente a la tensión vitalista que lo agita desde el interior, y, otras veces, se expande mediante pinceladas cortas y nerviosas, que exaltan al máximo la asombrosa expresividad del artista. Si sus obras precoces, realizadas en La Coruña, muestran una tendencia a la severa monumentalidad de las formas, en los cuadros de Barcelona se empieza a afirmar su preocupación social y moral, clara prueba de una ampliación de las inquietudes del pintor y de su adhesión a las tendencias populistas, tan difundidas entonces por Europa, en especial a través de las ilustraciones y de los

1 - Cabeza de mujer - 1909 (yeso y aguada) - Colección conmemorativa de C. Hutchinson, Chicago.

2 - Cabeza de mujer de perfil - 1905 (punta seca).

3 - La niña descalza - 1895 (óleo sobre tela), 50 x 74 cm. - Colección del artista.

4 - La comida frugal - 1904 (aguafuerte).

2

3

dibujos de Steinlen. Y es en Barcelona, una ciudad activa, abierta también al comercio de las ideas, donde Picasso recibe su primera auténtica formación artística, en contacto con poetas y pintores que siguen al día las novedades europeas, y que participan en la vasta polémica simbolista —entre ellos, Nonell, pintor de valía, cuyas típicas figuras de miserables y desheredados están tratadas con gran piedad—. También el joven Pablo siente la llamada de una pintura cargada de sentido social, y, naturalmente, sufre la influencia de Daumier, el mayor pintor realista del siglo XIX. No es ésta, desde luego, la única influencia que actúa sobre el desarrollo de la personalidad del artista, como tampoco es la única inclinación poética en su exploratoria búsqueda de sí mismo. Afloran elementos de la cultura artística tradicional española, desde la escultura medieval hasta el Greco; surgen inquietudes simbolistas, de ascendencia nórdica, sugestiones impresionistas a lo Manet, y se insinúan estilismos de cuño prerrafaelista e, incluso, japonés. Como consecuencia de su viaje y su estancia en París durante el otoño de 1900, su cultura se enriquece con nuevas y estimulantes aportaciones artísticas tomadas de Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec, los "nabis", Cézanne y Forain. Los frutos de estas heterogéneas experiencias aparecen inmediatamente en su obra, la cual, durante el año 1901 —que él pasa, en buena parte, en París—, adquiere un renovado impulso creador: son todavía diversas las incitaciones a que el artista se abandona, intensos y apasionados los experimentos en que se aventura, y, sin embargo, ya se manifiesta el ardor de un temperamento que, en aquel caótico hervidero, trata de encontrarse a sí mismo, de dar forma a los múltiples impulsos de que está poblada su interioridad. Unas veces usa un color encendido y luminoso, aplicado en zonas amplias, o fragmentado, según lo exija el tema; otras, construye casi brutalmente la forma, con una materia espesa y trabajada, que encierra dentro de opresivos contornos negros; otras, aplica a la tela pequeñas pinceladas, derivadas, en apariencia, de la técnica puntillista, que utiliza, más allá de todo sistema, para intensificar, a través de la arbitrariedad de los colores y el ritmo convulso de las propias pinceladas, el choque emotivo —un significativo paralelismo con las contemporáneas búsquedas *fauves*, especialmente de Vlaminck—; otras veces, por último, hacia finales de aquel año, bloquea las formas en estructuras plástico-lineales, moduladas rítmicamente en estilizaciones que llevan el sello de una doliente conmoción. El color está ya reducido a una única dominante azul, que, en la oscuridad nocturna de sus tonalidades sin alegría, acentúa el melancólico timbre sentimental de los cuadros —es por esta dominante cromática, por lo que a este período se lo denomina "período azul"—: junto a los retratos y a los temas de inspiración populista, que proponen los temas de los pobres, de los viejos músicos, de los ciegos, de las parejas oprimidas por la miseria, de las planchadoras y las prostitutas, aparecen también otros más complejos, de significado simbólico, como, por ejemplo, *La Vida*, del Museo de Arte de Cleveland. Picasso, en el período azul (1901-1904), está todavía ligado al arte europeo de fines del siglo XIX, en sus aspectos populistas y simbolistas, al que aporta la contribución poética de una apasionada y melancólica elegía; en 1904-1905 aclara su paleta, hasta que dominan en ella las delicadas tonalidades del rosa, e intenta depurar su lenguaje de toda implicación simbólica, tendiendo a un límpido clasicismo de formas, que aparecen modeladas por exquisitos perfiles lineales. El dibujo, de instrumento expresivo de un doliente patetismo, se vuelve ahora protagonista de ritmos de armoniosa elegancia, los cuales van acompañados, en sordina, por un discreto comentario cromático: el artista ha conseguido aplacar, por algún tiempo, su violencia emotiva, y encuentra acentos de serenidad y de alegría despreocupada en la representación de la vida del circo, de los acróbatas, de los saltimbanquis y de los jinetes equilibristas.

Es un momento indudablemente feliz y de bellos logros pictóricos, pero Picasso, en el verano-otoño de 1906, imprime un nuevo impulso a su trayectoria: teniendo ante los ojos la potencia y la elementalidad plástica del románico catalán y, en especial, de la escultura ibérica prerromana, apunta, de pronto, hacia la abrupta construcción formal de la imagen, estructurándola con una monumentalidad que no se ajusta, en absoluto, a las proporciones clásicas. Hay un corte rudo y violento en las obras de este momento, una solidez plástica que, sin duda, procede de Cézanne, pero interpretada con un espíritu y un ímpetu verdaderamente primitivos: las *Dos mujeres desnudas* de la colección Silberman de Nueva York son conglomerados de rocas, apenas moldeados por las manos del hombre, y, sin embargo —y acaso por esta razón—, están dotados de un vigor plástico muy intenso y poderoso. Hacia finales de aquel año, probablemente, Picasso comenzó una obra de gran aliento, en la que se resumen sus experiencias de este período, y se inicia la trayectoria moderna de su futura producción: *Las señoritas de Aviñón* (Museo de Arte Moderno, Nueva York). Originariamente, el tema debía ser el de unas prostitutas —en Barcelona había una "casa" en la calle de Aviñón, precisamente— comiendo junto a un marinero y a un estudiante, que meditaba sobre un cráneo: un tema, por lo tanto, todavía inmerso en un clima poético de cuño simbolista —aun después de las rupturas producidas por las obras del "período rosa" y de la etapa de transición—, con alusiones a los temas del erotismo, de la muerte y de la evasión. Durante la elaboración de la obra, el tema no sólo se transformó radicalmente, hasta perder toda implicación simbólica, sino que quedó enteramente destruido por el interés aplicado al objeto; es decir, el cuadro como realidad, y como imagen independiente del modo de aparecer las cosas y de la percepción puramente visual. Picasso llegó a este

4

resultado gracias a su conocimiento de la escultura negra —que le fue revelada, quizá, por Derain y Matisse—; ella le hizo ver que la obra de arte es, ante todo, la expresión de los impulsos originarios, de la vitalidad instintiva y del conjunto de conocimientos de cada cual: la función del artista estriba, pues, en la representación de esta compleja objetividad de lo real, que escapa a una relación puramente óptica e imitativa, a una mera ilustración del ropaje externo de las apariencias.

El cuadro, por consiguiente, se convierte en el objeto que el artista debe constituir con los elementos convencionales propios del lenguaje de la pintura, a fin de crear una imagen más auténtica y más completa de la realidad, siempre con ese ardor emotivo que caracteriza a la inspiración picassiana. En *Las señoritas de Aviñón*, rehechas, que se sepa con certeza, dos veces por lo menos, y nunca terminadas —nótese la diferencia entre las dos figuras de la derecha, que sin duda han sido pintadas posteriormente, y las otras tres—, Picasso se enfrenta, por primera vez, con el problema que supone representar esta nueva dimensión de la realidad; en lugar de apoyarse en el color, como hacen los *fauves*, el pintor español lo hace en la forma, estructurándola libremente, a través de un equilibrio dinámico de los vigorosos planos plásticos, amplios y sintetizadores. Estos planos se expanden, incluso, más allá de cada figura, y engloban el espacio circundante, hasta crear un organismo espacial-arquitectónico unitario, sin concesión alguna al naturalismo imitativo: no estamos todavía en la objetividad del cubismo, en su completo dominio racional del objeto, pero sí en el camino que llevará a este resultado, aun cuando aquí se exalten al límite del azar el instinto vitalista y la desenfrenada fogosidad expresiva. Y, al hilo de este despreocupado azar, que tanta perplejidad suscitaba en sus amigos antes de conquistarlos —desde los Stein hasta Derain y desde Apollinaire a Salmon y Braque—, se desarrolla gran parte de su actividad, durante el año 1907: es el momento en que manifiesta con más intensidad su adhesión al llamado arte primitivo de África, con estímulos que proceden de las máscaras Bobo, de las Dan y N'gueré, y de las congoleñas de los Bakota.

Hacia finales de aquel año, su tremendo ardor expresivo empezó a aplacarse trocándose en una medida más severa y bloqueada, y los violentos arañazos de las pinceladas, encendidas de color, cedieron a la sencillez escultural de los planos tajantes, de ruda fuerza plástica que son, una vez más, un eco del arte de Cézanne; hasta la entonación cromática se adecua al nuevo empeño estructural, y apenas si quedan algunos tonos humildes de hierba y de madera, que cubrirán las telas del artista durante algunos años. Si las obras de 1908 muestran todavía esta severa estructuración de formas simples, cúbicas, pero no cubistas, es, sin embargo, en 1909 cuando se afianza la verdadera innovación de un lenguaje expresivo, que intenta dar forma a las cosas en sus estrictos contenidos intelectivos, y no en su mera apariencia visual.

La "realité de vision" había sido explorada, de un modo exhaustivo, por el naturalismo decimonónico, y no podía ya satisfacer a los jóvenes ansiosos de renovación; los nuevos artistas, por consiguiente, atribuyeron un papel preeminente a la "realité de conception", es decir, a la experiencia intelectual que el artista tiene del mundo. La historia del primer cubismo, que tiene en Picasso a su principal protagonista, es la historia de las invenciones de los medios expresivos adecuados a esta finalidad, a esta nueva "escritura de lo real", para usar la frase feliz de Kahnweiler; la fragmentación plástica de las imágenes naturales, su engarce dentro de una firme arquitectura formal, que se articula unitariamente en la tela, la creación de un organismo espacial compuesto por una multiplicidad de angulaciones visuales —desde arriba, desde delante, desde abajo, desde un lado—, son los elementos característicos del nuevo lenguaje cubista. La importancia de este lenguaje radica en el hecho de que permite la creación de la obra de arte del mismo modo como se construye un objeto, como dice Max Jacob, y el artista puede hacer confluir en su lenguaje expresivo la suma de sus conocimientos intelectuales respecto de las cosas que representa; esta operación no admite ninguna evasión literaria o simbólica, y rechaza toda prevaricación sentimental-subjetivista, en cuanto que es el objeto —bien sea una figura, un paisaje o una naturaleza muerta— lo que se representa en su compleja entidad.

"Las matemáticas, la trigonometría, la química, el psicoanálisis, la música, y qué sé yo cuántas otras cosas, han sido relacionadas con el cubismo, para darle una interpretación más fácil. Todo esto es pura literatura, por no decir un absurdo, que ha producido malos resultados, engañando al público con las teorías". Es preciso tener bien presentes estas palabras de Picasso, clarísimas, para no apartarse de una interpretación ajustada a las intenciones y a los resultados de las obras cubistas. En efecto, no existe ninguna formulación teórica que preceda al nacimiento de las obras, sino que son ellas las que, a través de los logros que van testimoniando cada vez más nítidamente, definen la especial actitud del artista frente al mundo: en primer lugar, desde 1909 hasta 1912, una firme voluntad de representar objetivamente lo real, sobre la base de los conocimientos intelectuales que de él tiene el artista —el llamado "cubismo analítico"—; luego, de 1912 a 1916, una más libre y compleja articulación de esta estructura plástica de lo real, sobre la base de las relaciones mentales, mnemotécnicas y psíquicas que ella suscita objetivamente en el artista —el llamado "cubismo sintético"—. Como indican los adjetivos que califican, si bien genéricamente, las distintas fases de las investigaciones picassianas, a un momento de análisis casi anatómico de la realidad sucede otro de síntesis más amplia y difusa: el pintor ha tomado conciencia de sus medios y de sus posibilidades expresivas, y puede ya instrumentarlos con seguridad y sabiduría, con instintiva libertad.

La representación simultánea de las diversas perspectivas desde las que se puede ver un objeto, todas las cuales en conjunto determinan su constitución y configuración, es enriquecida todavía más por otra representación simultánea, aquella en la que confluyen otros elementos que son producto de las relaciones mentales que el objeto despierta en el sujeto: el recuerdo de una jornada en El Havre, en un café del puerto, puede llegar a ser el tema de un cuadro (1912, colección privada, París); una naturaleza muerta puede ser incluida en un paisaje; la representación de una joven sentada puede ser hecha con la aérea levedad de los ritmos exquisitos de las flores; fragmentos de palabras pueden ser insertados en la estructura del cuadro; pedazos de papel pueden ser combinados con signos gráficos y con zonas pintadas, para formar una nueva imagen de lo real.

A la cristalina pureza y al rigor intelectual del primer cubismo, sucede ahora un estilo más vivazmente coloreado, lleno, unas veces, de impulsos instintivos, y, otras, de golpes de "humour", o de ingenio grotesco, reveladores de ambigüedades, analogías y metáforas imprevistas. Picasso, a través de la fundamental experiencia cubista, se encamina hacia una completa libertad mental, que le permite dominar plenamente la realidad, y reconstruirla sobre la tela de acuerdo con sus impulsos interiores, precisamente mientras muchos pintores de talla mediana academizan los descubrimientos cubistas o los llevan hacia la abstracción, traicionando, en ambos casos, el significado nuevo y revolucionario de la lección picassiana, que es siempre, y sólo, una lección de realismo.

* *Véase "ENFOQUE DE ACTUALIDAD" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La florista (35 x 52,5 cm.) - Glasgow, Galería de Arte - *En 1901, fecha de este cuadro, Picasso admite las indagaciones cromáticas de los "nabis", sus armonías sugestivas y evocadoras; pero ya el remarcado de ciertos contornos, especialmente en la florista, y la entonación dominante anuncian, sin duda alguna, el comienzo del justamente llamado "período azul".*

II - La Vida (196,5 x 129,2 cm.) - Cleveland, Museo de Arte - *Esta es la obra capital del "período azul" de Picasso; fue pintada en 1903, y en ella confluyen motivos caros a los simbolistas: el amor y la maternidad, que están en la raíz de la vida, y la desesperación, a la que aluden los dibujos del fondo (un cuadro dentro del cuadro, con un mismo significado).*

III - Desnudo sentado (1,05 m. x 72 cm.) - París, Museo Nacional de Arte Moderno - *Aunque haya sido pintada en 1905, en pleno apogeo del "período rosa", esta tela está impregnada de un doliente patetismo, expresado, no a través del sentimentalismo del tema, sino a través de la particular declinación rítmica de la línea y de los acordes tan melancólicos del color.*

IV - Retrato de Gertrudis Stein (1 m. x 81 cm.) - Nueva York, Museo Metropolitano de Arte - *Este cuadro fue pintado en el otoño de 1906, después del regreso de Picasso de España, donde quedó fuertemente impresionado por la escultura románica y por la escultura ibérica prerromana; estas influencias se pueden advertir en la solidez plástica de este retrato.*

V - Autorretrato (90 x 70 cm.) - Filadelfia, Museo de Arte (Colección A. E. Gallatin) - *Este autorretrato fue pintado en París, quizás en el otoño de 1906, en el mismo momento estilístico del retrato de Gertrudis Stein. Superado ya el ritmico clasicismo lineal del "período rosa", Picasso construye aquí su figura con un aire primitivista, mediante equilibrados planos.*

VI - Las señoritas de Aviñón (2,44 x 2,34 m.) - Nueva York, Museo de Arte Moderno - *Los motivos simbolistas del tema, tal como fue concebido inicialmente, acaso hacia finales de 1906, son revueltos en una nueva estructura plástica, que marca el punto de partida de las investigaciones cubistas: la obra, tras muchos estudios y reformas ha quedado incompleta.*

VII - Desnudo (92 x 73 cm.) - Londres, Galería Tate - *Fue pintado en París, en 1909-1910. Es uno de los logros máximos del cubismo llamado "analítico", que descompone y recompone las figuras a través de un denso taraceado de planos plásticos. Apollinaire escribía, con mucha agudeza, que "Picasso estudia un objeto como un cirujano diseccíona un cadáver".*

VIII - Retrato de D. H. Kahnweiler (1 m. x 61,5 cm.) - Chicago, Instituto de Arte (donación de Mrs. Gilbert W. Chapman) - *El cuadro, bien sea figura, paisaje o naturaleza muerta, no es ya más que un "objeto", es decir, una realidad plástica captada por la visión y la mente, pero no una abstracción, pues traduce visualmente el concepto mental de una imagen real.*

IX - El poeta (89 cm. x 1,30 m.) - Venecia, Colección Peggy Guggenheim - *Se trata de una variante del motivo del hombre sentado, que Picasso trató en numerosas ocasiones durante el período cubista. Reducida su paleta al monocromismo, el interés está en la construcción plástica de la figura, arquitecturada mediante un engarce de volúmenes simplificadísimos.*

X-XI - Naturaleza muerta (1,62 x 1,30 m.) - Basilea, Museo de Arte - *Este cuadro de 1908 es un testimonio de la primera fase de las investigaciones cubistas, cuando el artista, paralelamente a Derain y a Braque, se preocupaba por estructurar sólidamente las formas. Aunque se advierta la influencia de Cézanne, ciertas violencias espaciales muestran un trascender la "visión".*

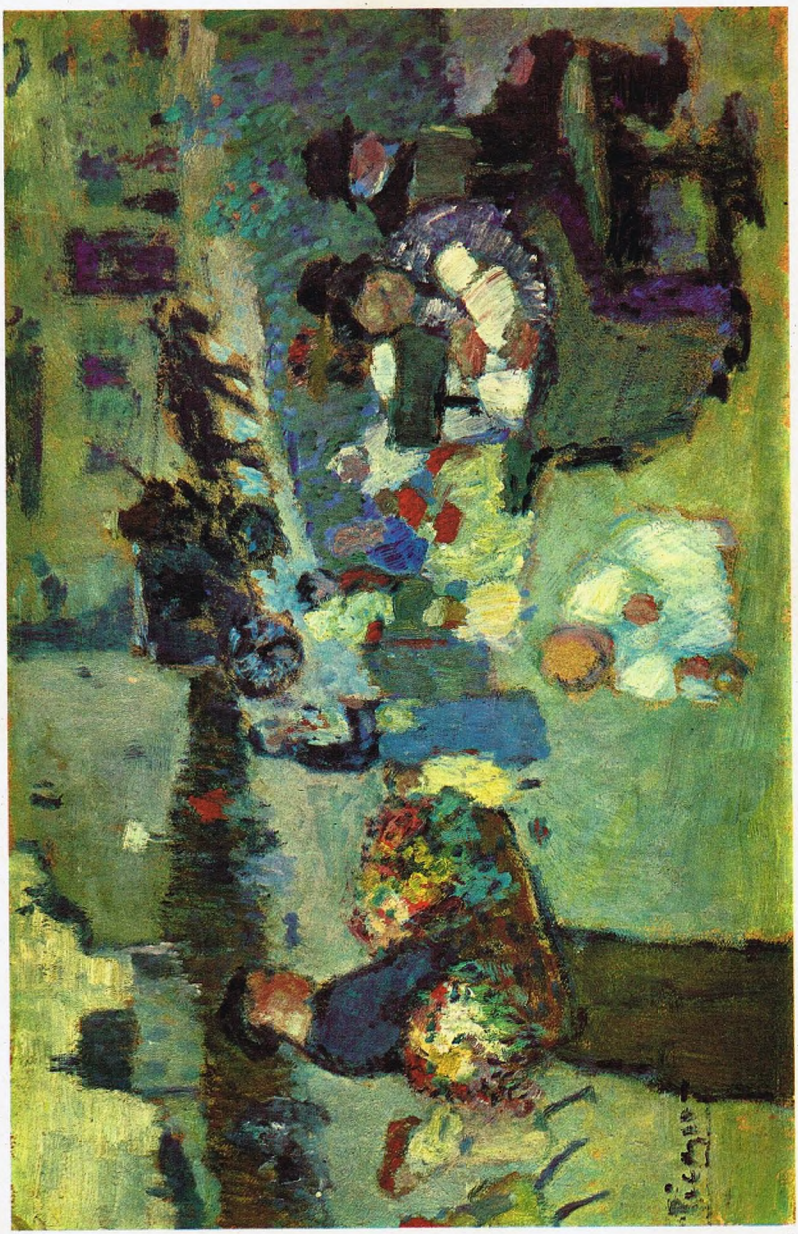
XII - El aficionado (1,35 m. x 82 cm.) - Basilea, Museo de Arte - *Este "retrato de hombre", pintado en Sorgues, en 1912, es más conocido con el nombre de "El aficionado", en el sentido taurino de esta palabra española; a la corrida aluden, en efecto, el nombre del periódico colocado sobre la mesita, "Le Torero", la presencia de una banderilla y el nombre de Nimes.*

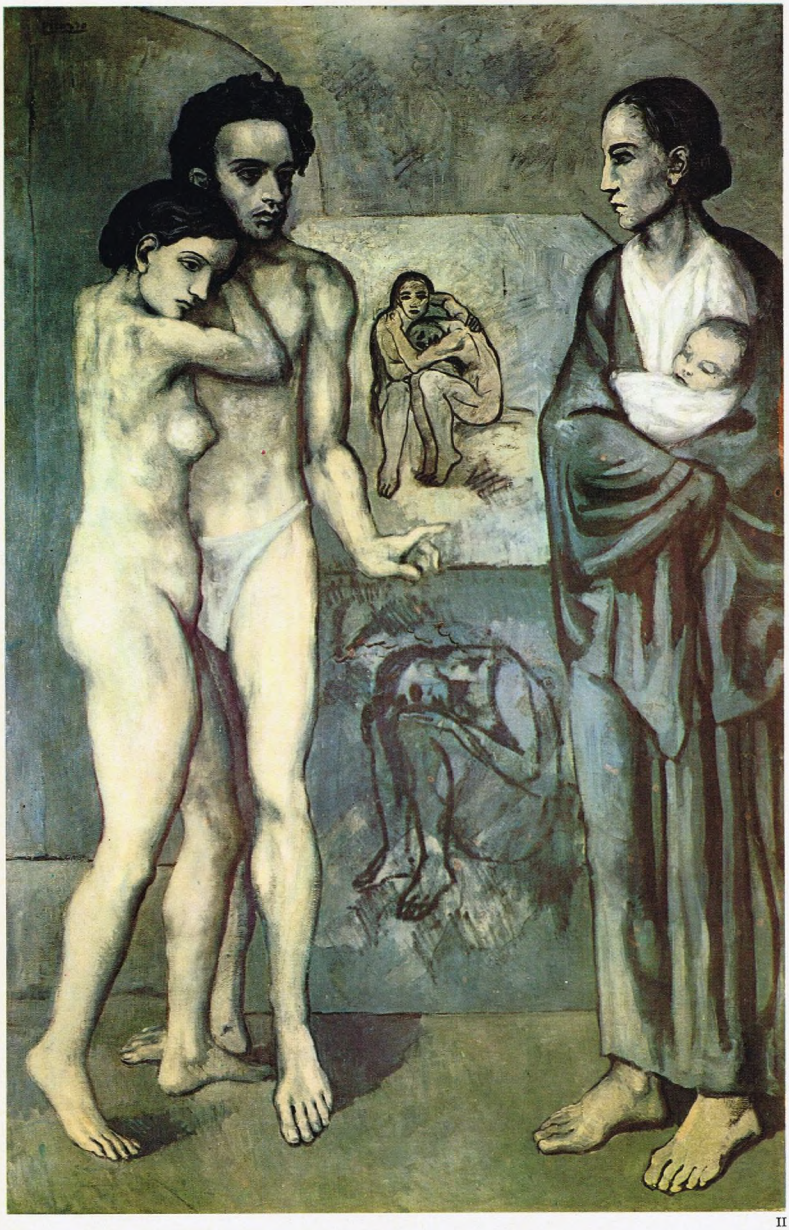
XIII - Mujer en camisa, sentada en un sillón (1,48 m. x 99 cm.) - Florencia, Colección I. Pudelko Eichmann) - *Pintado en París, en 1913; este cuadro representa, no sólo uno de los momentos cumbres del período cubista, sino también una auténtica anticipación de las investigaciones superrealistas, sobre todo por la asociación de elementos realistas y fantásticos.*

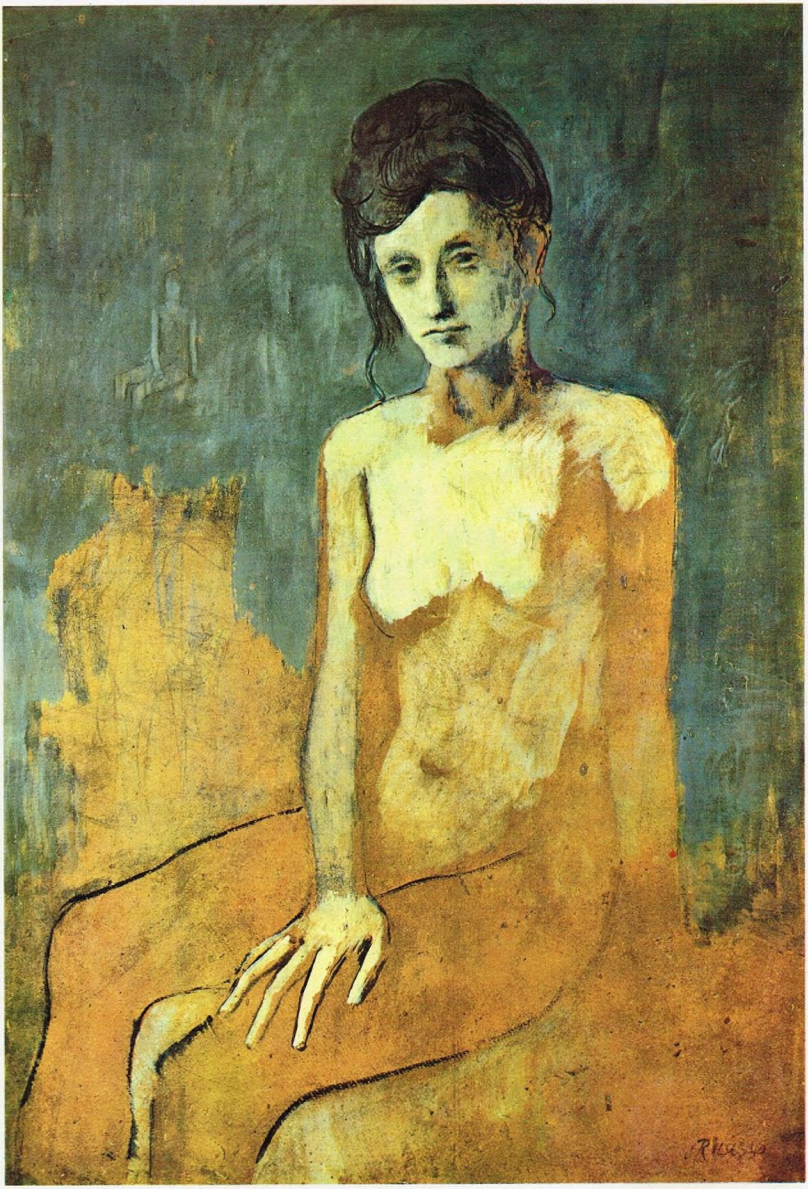
XIV-XV - El violín (Jolie Eva) - (81 x 60 cm.) - Stuttgart, Galería Estatal - *El deseo de objetividad que aquí lleva al artista a la imitación pictórica de los materiales constitutivos de la imagen, se realiza en el mismo año, 1912, con la incorporación a la tela de los materiales auténticos: los "papiers collés" (papeles pegados). "Eva" alude a la mujer amada por Picasso.*

XVI - Naturaleza muerta en un paisaje (62 x 75 cm.) - París, Colección Heinz Berggruen - *El aspecto "mental" de la visión picassiana está documentado por este cuadro de 1915, en el que la "naturaleza muerta" se destaca sobre el fondo de un paisaje: al análisis del objeto como construcción mental, se añade el del objeto en relación con la subjetividad del artista.*

XVII - Familia de saltimbanquis (213 x 229,5 cm.; detalle, en la cubierta). Washington, Galería Nacional - *Cuadro ejemplar de los intereses compositivos y rítmicos dominantes en el "período rosa": el contorno lineal fluye en cadencias musicales y delinea figuras de clásica belleza, mientras el color, claro y luminoso, subraya esta lírica serenidad. Fue realizado en 1905.*



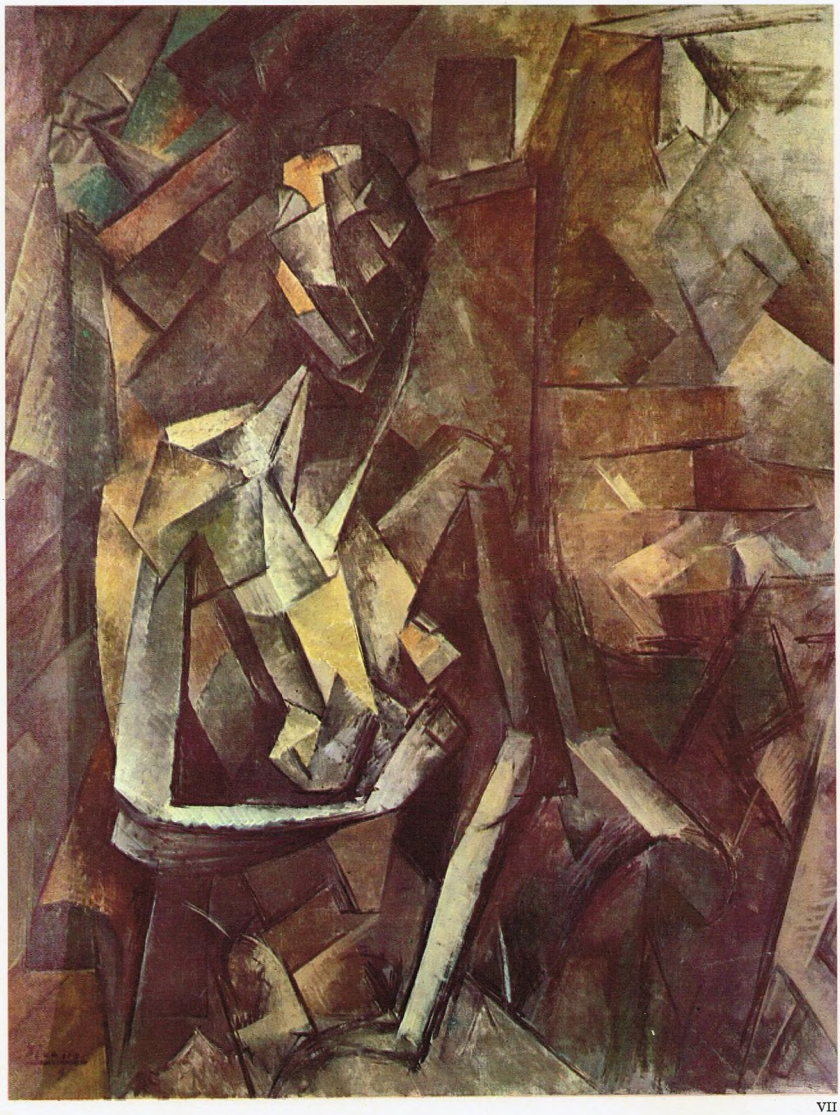


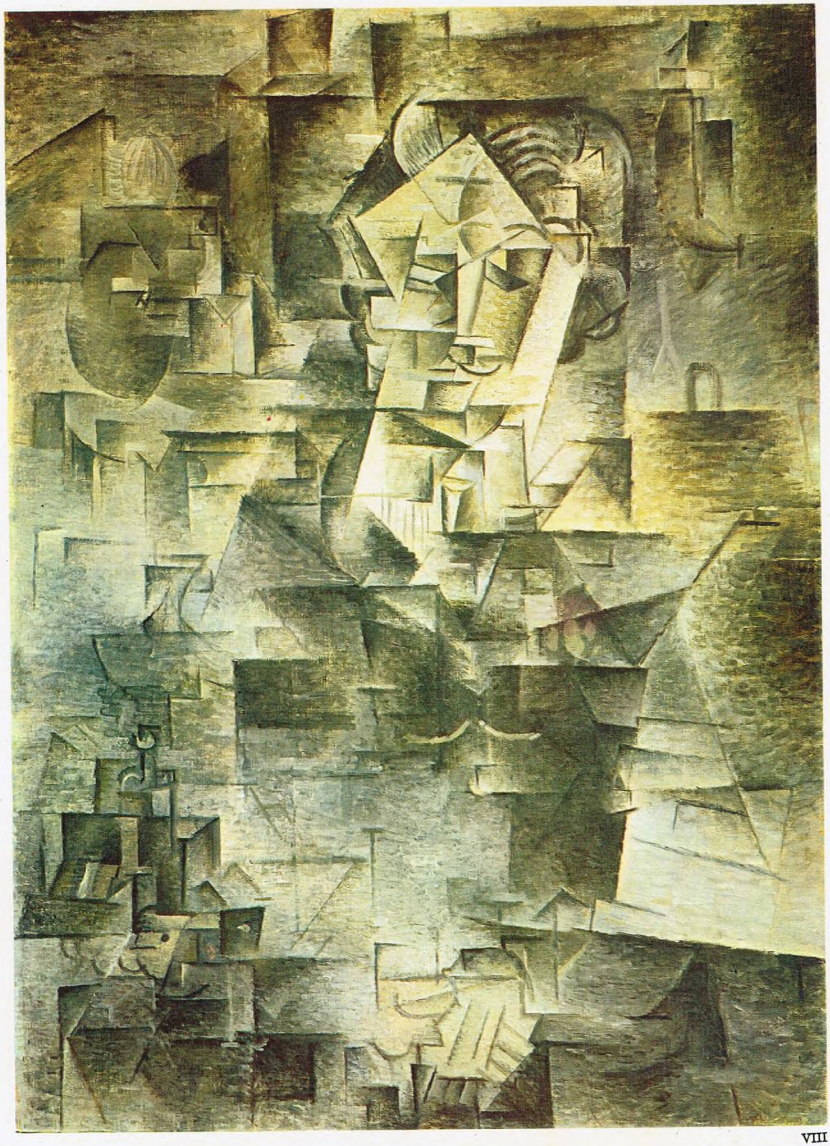


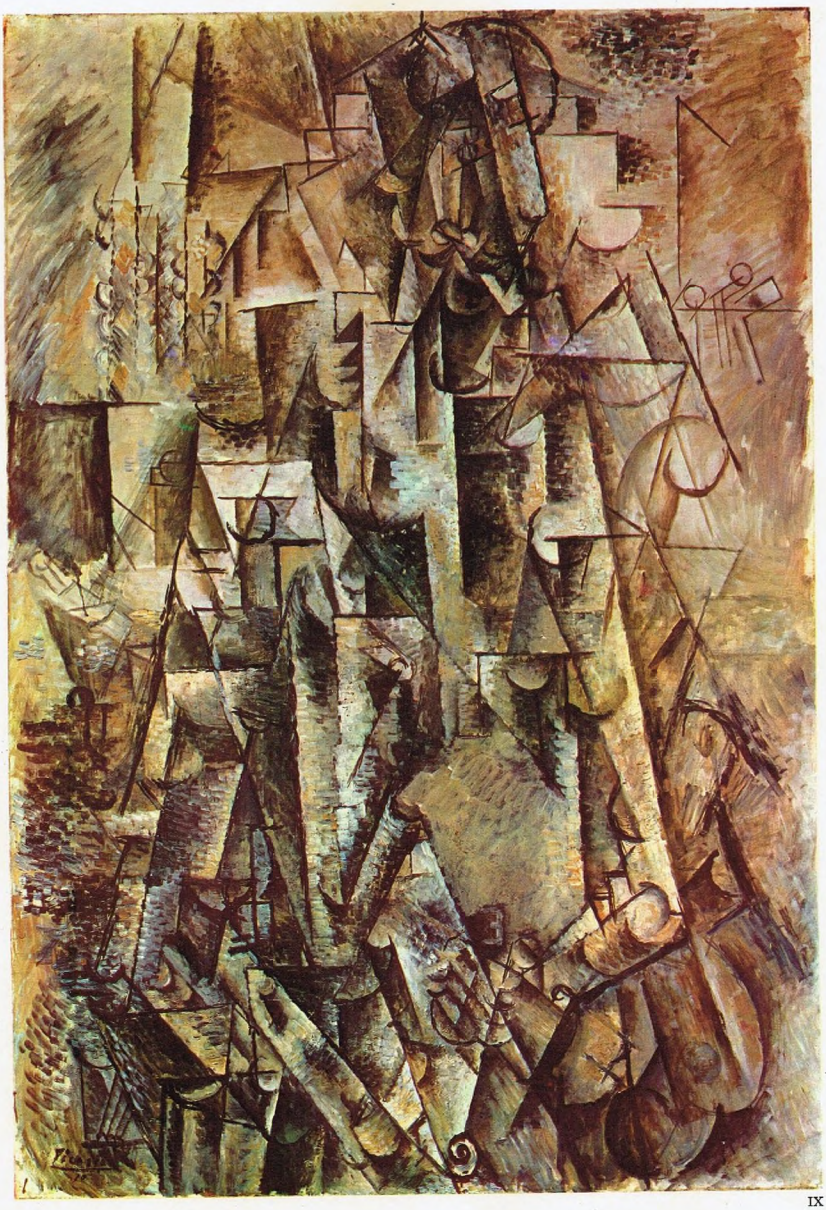
IV

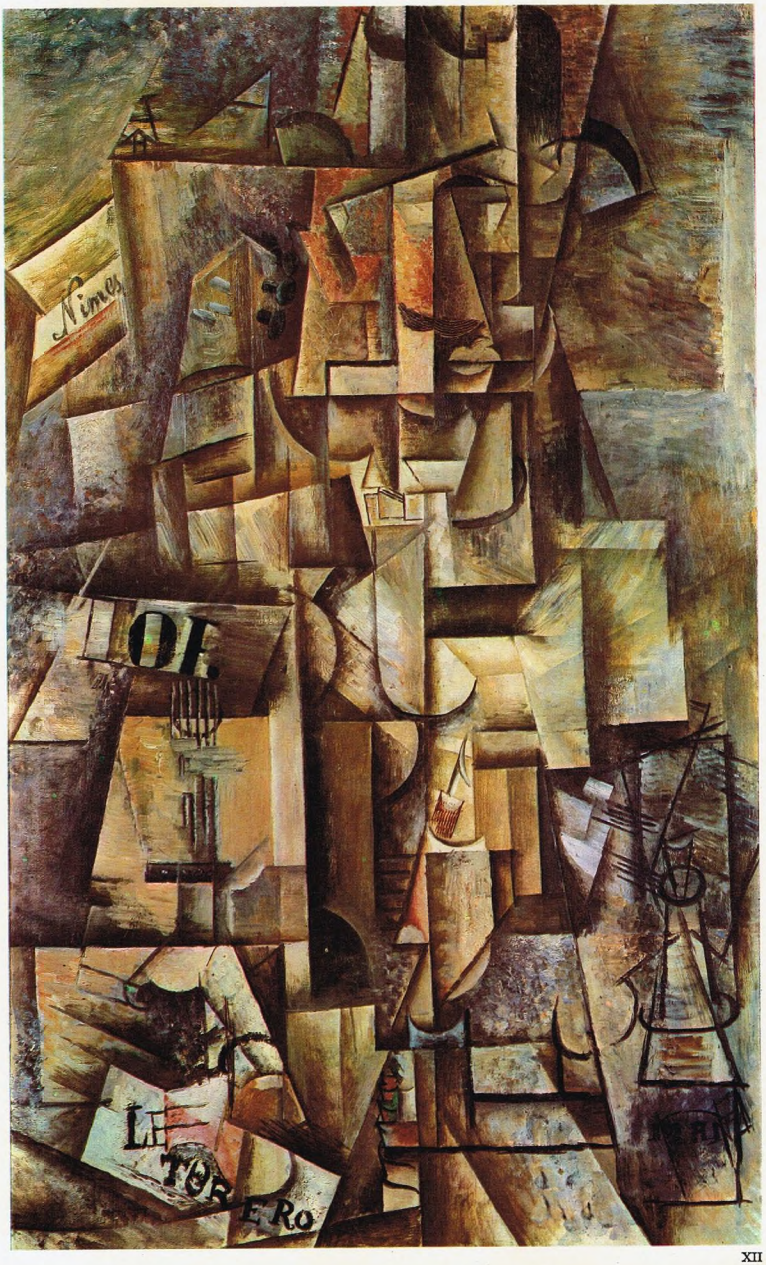
Picasso
1906

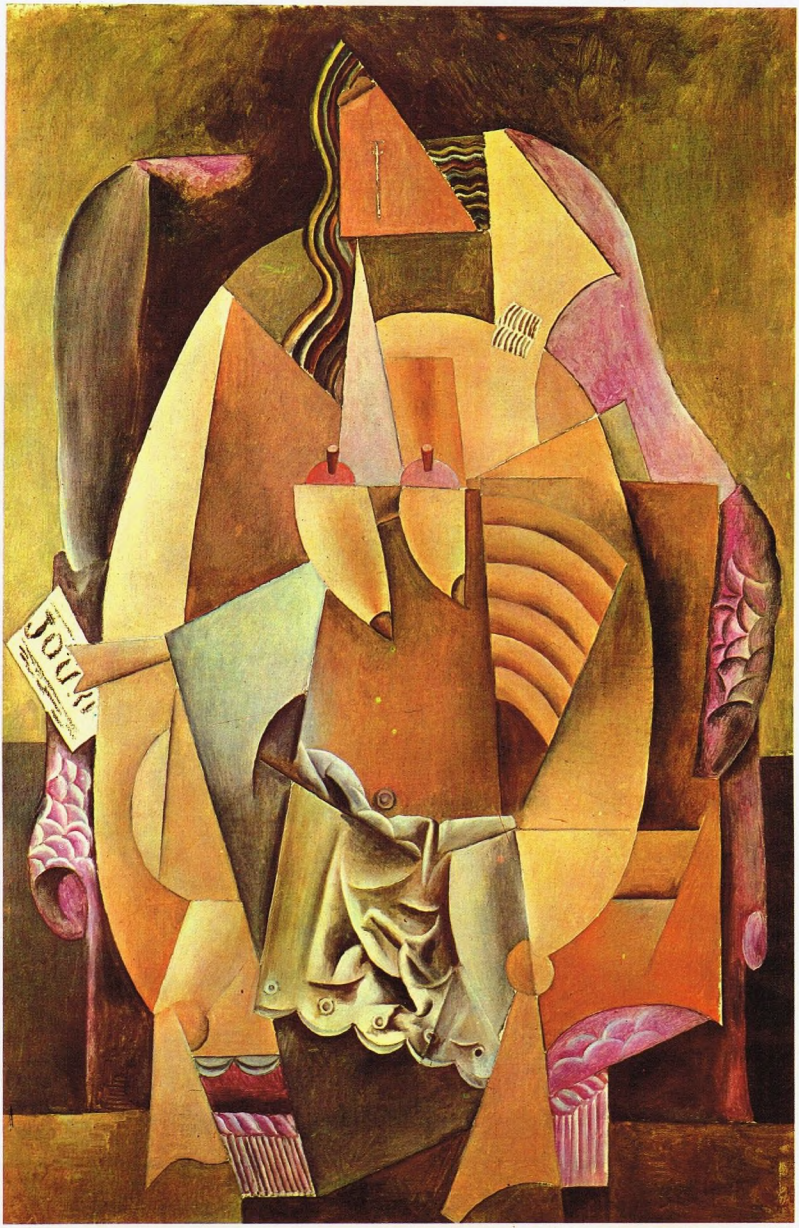
VI

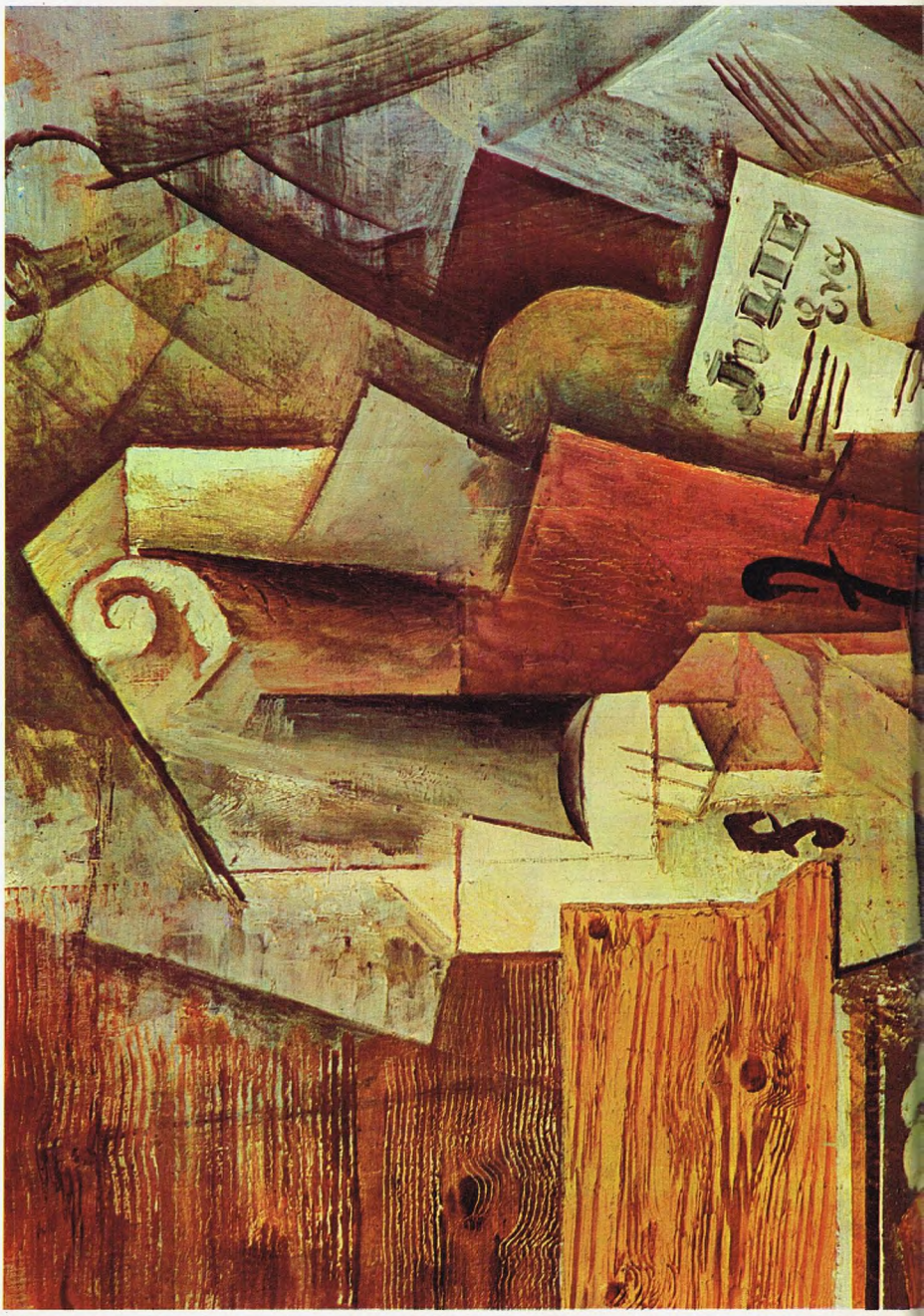


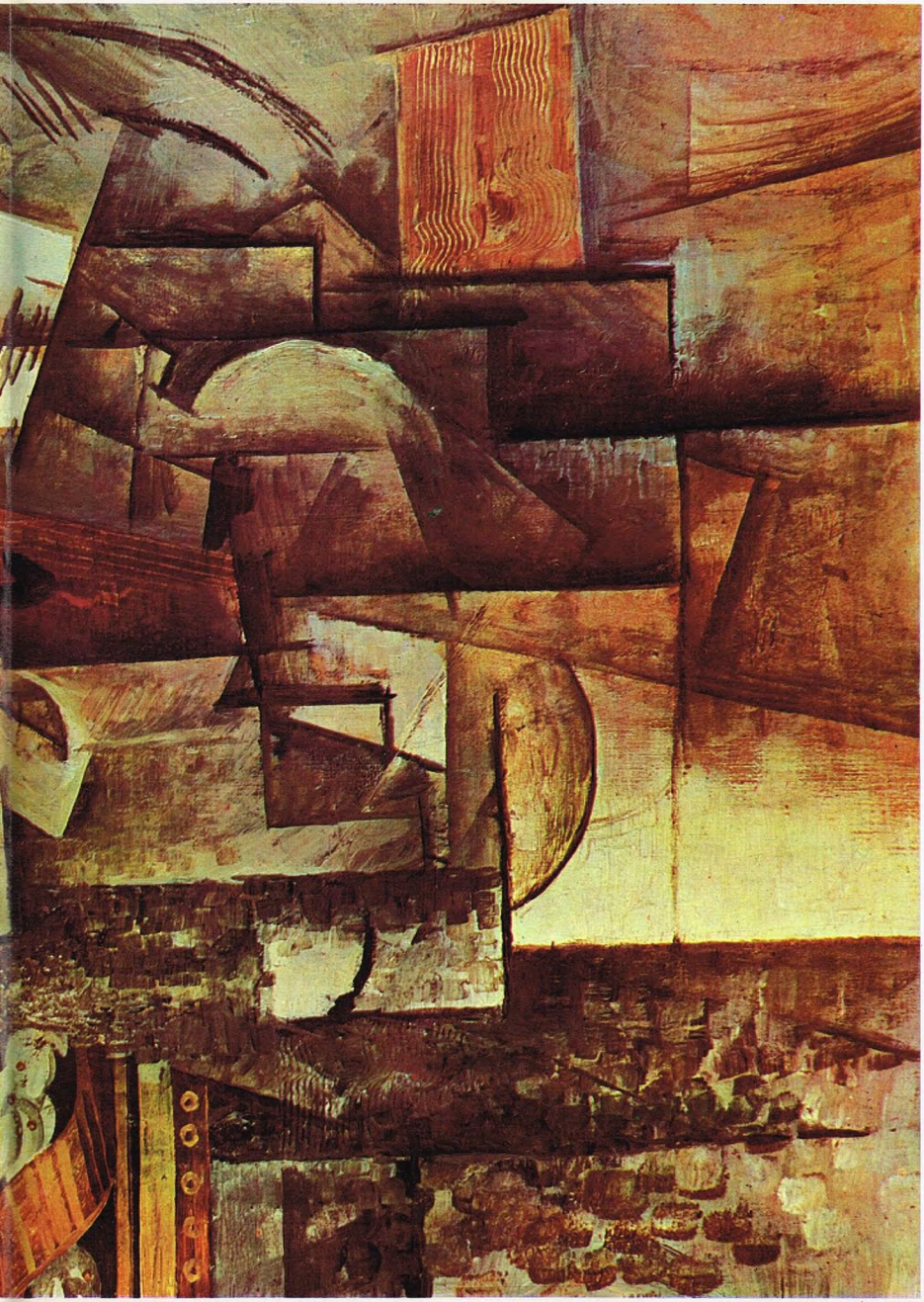





LE TOREADOR







XVI

ENFOQUE DE ACTUALIDAD

POR JULIO E. PAYRÓ

Cuenta Picasso actualmente ochenta y tres años de edad y hace por lo menos once lustros que su singular personalidad y su notabilísima obra de pintor, escultor y grabador concentran la atención del mundo artístico. No hay museo de importancia que no se enorgullezca de poseer uno o más lienzos, grabados, dibujos, o esculturas de su mano. La bibliografía que se le ha dedicado es inmensa y toda noticia relacionada con él halla eco inmediato en la prensa, pues no existe artista viviente que goce de tal notoriedad. Sin embargo, el juicio contemporáneo acerca de esta excepcional figura dista mucho de ser unánime. En escasa minoría frente al grueso de la opinión pública siguen estando quienes colocan el arte de Picasso aun por encima del de Matisse, Klee o Kandinsky, insignes maestros del siglo XX, y ven en él al más rico, complejo y variado intérprete plástico de las vivencias humanas que ha conocido la historia. Pero en torno de esos pocos están los que consideran al artista como un farsante o un demente, los que atribuyen sus éxitos a especulaciones mercantiles, los que lo acusan de haber desvirtuado los fundamentos mismos de la creación artística, ejerciendo una influencia no ya nociva, sino destructora. También están los que admiten su genialidad en la medida en que confunden genialidad con extravagancia, mas no admiran ni aman sus obras; y los que se deleitan con sus cuadros tempranos (los más accesibles para la mayoría de la gente) y elogian tan sólo los de las épocas azul y rosa, deteniéndose en el umbral mismo de la fase creadora en que Picasso empieza a ser realmente Picasso. Y están, por fin, los jóvenes de la última ola, que niegan en bloque al maestro y lo declaran "superado", sin tener en cuenta que es aquel que más caminos ha abierto a la evolución del arte moderno, aquel en cuyas obras se encuentran los precedentes de todo lo valioso e inclusive de todo lo simplemente "nuevo" (que no es, por definición, valioso siempre) que la plástica ha venido produciendo, en el curso de nuestra centuria, hasta nuestros días. De lo cual se deduce la necesidad de una defensa de Picasso, que sólo pueden realizar los verdaderos entendidos, quienes conocen a fondo la obra del malagueño, tienen claro concepto de la estética contemporánea y poseen una visión panorámica de la historia del arte. Los que se encuentran en estas condiciones no vacilan en considerar a Picasso como un individuo genial, dotado de la facultad de recrear poéticamente su universo, fecundo en diversificados planteos de los problemas pictóricos y escultóricos y eminentemente capaz de ofrecer al mundo numerosas y variadas soluciones en lo que se refiere a la expresión plástica. Hasta la aparición de Picasso no ha habido artista en que convivan de tal manera los rasgos del intelectual, del lírico, del sensual y del imaginativo, rasgos que ora se reflejan, combinados, en sus obras, ora ponen en ella su sello individual —el del rigor mental, el de la pasión romántica, el del sano sensualismo, el del ensoñador de fantasías—, lo cual explica la infinita variedad de "modos" expresivos que encontramos en su dilatada producción. ¡Cuánta riqueza interior, qué abundancia, qué plétora de posibilidades en este intérprete de la vida! Y ¡qué carácter!: nada lo arredra; no ha vacilado jamás en traducirse con omnímoda libertad, rompiendo todos los prejuicios y todos los cánones en aras de su verdad, que, como suele decir, es "la verdad de la mentira", o sea, lo que D. José Ortega y Gasset llamaba la "verosimilitud". Esta actitud independiente, digámoslo al pasar, constituye la gran lección que, al margen de las lecciones de lenguaje plástico y de estilo, ha dado Picasso a las generaciones que siguieron a la suya y que nunca deberían olvidar lo que ese ejemplo heroico ha significado para la emancipación del arte de mil convenciones y reglas, estériles en nuestro criterio actual. El artista más audaz de nuestros días puede permitirse sus libertades o sus eventuales licencias porque Picasso abrió las puertas a todas las audacias. Merecen recordarse a propósito de Picasso las felices páginas orteguianas acerca de lo verdadero, lo probable ("verdad falta de peso") y lo verosímil ("lo que se presenta, a la vez, como no-verdadero y no-falso"). Afirma el filósofo que lo verosímil constituye un mundo aparte en que anidan el arte y la religión, la poesía y el mito. La poética picassiana responde plenamente a estos conceptos. Uno de los aspectos que más admiración causa, en sus obras, a quienes las saben admirar, consiste precisamente en esa verosimilitud que el artista confiere a las formas más extrañas de su creación, La mujer en camisa, *por ejemplo, no responde a verdad visual alguna, pero es asombrosamente verosímil: ese complejo de metáforas plásticas alusivas a partes anatómicas, paños y mueble, en que el pintor ha desarticulado la naturaleza "para articular la forma esté-*

tica", no sólo permite, sino que obliga a una reconstrucción mental de la figura verdadera, la de la modelo que inspiró el cuadro, y nos la hace ver con una vida acaso más intensa, pero seguramente más sugestiva que la que descubriríamos en una reproducción estricta de la forma "natural". Por otra parte, esa invención lírica de lo verosímil, fruto de una interpretación libre de la realidad, siempre presente en la obra de Picasso a partir de su época "negra" (1906), permite el paso de lo típico a lo genérico y lleva las formas a un plano de universalidad apetecido por el espíritu del siglo XX.

Una vez pintada la Familia de Saltimbanquis (1905) y otras composiciones anteriores, Picasso sintió que había rendido suficiente tributo a la tradición pictórica renacentista y demostrado su maestría en el campo del naturalismo. Entonces comenzó su expresión original, fundada en buena medida en diversas otras tradiciones, las de los llamados primitivos. Inventó nuevos lenguajes, apoyados en ciertos precedentes como los del arte africano, polinesio o ibero, acordes, al mismo tiempo, con los caracteres culminantes del tipo de cultura contemporánea, que atribuye más importancia a la actividad mental que a las impresiones sensoriales. El ejemplo de Cézanne, que propuso reducir todas las formas naturales a aquellas de los cuerpos platónicos, fue sin duda decisivo en la evolución del pintor, que pronto encontró los recursos apropiados para expresarse en términos inéditos. Ese primer lenguaje autónomo fue el del cubismo: el analítico, harto confuso, muy puritano, de los comienzos, y luego el sintético, de formas plenas y clarísimas, de color espléndido, mediante el cual Picasso supo renovar toda la tradución pictórica de las cosas y los seres naturales, dotándolos de significaciones inesperadas.

Luego vinieron otros modos de expresión, en una serie de hallazgos, hasta que Picasso cumple la edad de cuarenta años. Después, los planteos no varían fundamentalmente, sino que se alternan, según las necesidades más imperiosas de expresión del momento, aunque se enriquecen y eventualmente se tornan más complejas las soluciones derivadas de aquellos planteos. Hay artistas para quienes un modo de decir, un lenguaje plástico uniforme, bastan para toda una vida. Y suele tener grandeza la unidad estilística que de ello deriva una obra. El caso de Picasso es distinto: no se ha ceñido a un solo recurso de expresión, sino que en sus producciones se suceden diez "ydiomas" (por decirlo como decía Goya), todos ellos distintos, todos ellos necesarios y todos ellos, en última instancia, íntimamente relacionados entre sí por cierta constante de la personalidad de su autor. Él siente, unas veces, la necesidad del rigor y, otras, la irresistible tentación de la licencia. La aventura y el orden —para usar una gráfica frase de Guillermo de Torre, a quien se deben memorables páginas sobre el cubismo— son los polos entre los cuales salta la ardiente chispa del arte picassiano. Empero, aun en sus cuadros más aparentemente indisciplinados, siempre hallamos como substrátum la mesura, el equilibrio y la coherencia del cubismo sintético que, a nuestro entender, fue su máxima creación, su aporte más fecundo al estilo de nuestro tiempo y la expresión más profunda y auténtica de su personalidad.

De los diversos lenguajes plásticos utilizados por Picasso entre los años 1900 y 1920 encontramos ejemplos aislados en las páginas de ilustración de esta "Pinacoteca". Al examinarlos, no debemos olvidar que la obra del maestro proteico no puede resumirse en tan breve espacio y que, como el simbólico quetzal encerrado en una jaula, en cierto modo desfallece, víctima de tal encierro. Preciso es considerar que cada uno de los ejemplos dados está representando una larga serie de cuadros del mismo tipo, y que Picasso no cambia de modos si no es cuando siente haber agotado sus posibilidades en determinado sentido de la expresión. También convendrá recordar que para juzgar el arte de este maestro no se debe recurrir a los rasseros del naturalismo que dominó el largo período artístico situado entre el siglo XV y mediados del siglo XIX, período con el cual se produce ya una definitiva ruptura cuando aparecen los post-impresionistas y, particularmente, Cézanne. No se puede comparar a un pintor conceptual como lo es Picasso con un maestro antiguo, ceñido por razones de época a la imitación naturalista. Retornando a un pensar anterior al Renacimiento e inspirador de obras admirables, Cézanne se convenció de que el pintor no debía "reproducir" sino "representar". Esta misma actitud ha sido siempre la de Picasso, que tanto le debe al maestro de Aix y vive y trabaja hoy en el castillo de Vauvenargues, al pie de aquella montaña Sainte-Victoire que inspiró los más excelsos paisajes cezannianos.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos 150.—
Agente de suscripciones . .:	Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires	
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires	
*	COLOMBIA Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá	Pesos 14.—
	COSTA RICA Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones 8.—
*	CHILE Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago	Escudos
	ECUADOR Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres 25.—
	EL SALVADOR Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones 4.—
	ESPAÑA Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona	Pesetas 60.—
	GUATEMALA De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	Quetzales 1.20
	HONDURAS Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras 2.50
(I)	MÉXICO Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos 15.—
	NICARAGUA Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua	Córdobas 8.—
	PANAMÁ Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas 1.20
*	PERÚ Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima	Soles 35.—
	PUERTO RICO Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares 1.25
	REP. DOMINICANA Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos 1.20
	URUGUAY Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo	Pesos 20.—
*	VENEZUELA Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas	Bolívares 5.—

** Distribución a partir del 11 de junio de 1965*
(I) Fecha de aparición en México: 22 de junio de 1965

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
LUCA 2223
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
31-III-65